

Revista Entreletras

Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT - nº 2 - 2011/I

ISSN 2179-3948

O ESTILO DE PAULO MARINHO NA OBRA *PERTO DO FOGO*: TRILOGIA DO AMOR, DA TERRA E DA ESPERANÇA

PAULO MARINHO STYLE IN HIS WORK: "CLOSE TO THE FIRE": LOVE, EARTH AND HOPE TRILOGY

Hilda Gomes Dutra Magalhães¹
Karylleila dos Santos Andrade²

Resumo

Exploramos, neste artigo, os traços estilísticos presentes na obra *Perto do fogo: trilogia do amor, da terra e da esperança*, de Paulo Marinho, utilizando a Estilística de Damaso Alonso como suporte teórico, destacando como o autor faz uso dos recursos estilísticos na construção de sua poesia. Lendo os textos, percebemos que Paulo Marinho constantemente dialoga com figuras representativas da América, mais intensivamente, da América Latina. Cantando a saga de personalidades que fizeram e fazem a história "do Amor, da Terra e da Esperança", o poeta o faz através de uma linguagem que conjuga expressividade e afetividade, não raro, com tons de denúncia.

Palavras-chave: poesia tocantinense; estilística; análise literária

Abstract

We explored, in this article, the present stylistic lines in the work -*Close to the fire: love, earth and hope trilogy*, by Paulo Marinho, using Damaso Alonso's Stylistic as the theoretical support, highlighting how the author makes use of the stylistic resources in the construction of his poetry. Reading the texts, we noticed that Paulo Marinho constantly dialogues with representative illustrations of America, more intensively, of Latin America. Singing the saga of personalities that make and made the history "of Love, of Earth and of Hope", the poet makes it through a language that conjugates expressiveness and affectivity, not rare, with accusation tones.

Keywords: Tocantins poetry; stylistic; literary analysis

O objetivo deste estudo é colocar em destaque os traços estilísticos presentes na obra *Perto do fogo: trilogia do amor, da terra e da esperança*³ (2009), de Paulo Marinho⁴, utilizando a Estilística de Damaso Alonso como suporte teórico. Propõe-se, portanto, conhecer e compreender os recursos estéticos utilizados pelo autor na sua marcha viva para experimentar as sutilezas emotivas e tonalidades afetivas das palavras.

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pós-doutorado na Sorbonne Nouvelle e na EHESS/França. Professora do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da Universidade Federal do Tocantins/Campus de Araguaína.

² Doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo. Professora dos Cursos de Artes e Filosofia da UFT/Campus de Palmas/TO.

³ Todas as citações dessa obra serão identificadas pela sigla PF, seguida da paginação.

⁴ Paulo Aires Marinho nasceu em Divinópolis do Tocantins, em 1967 e publicou até o momento os livros *Cantigas de resistência* (2003) e *O beijo de Vesúvio* (2007).

Compreendendo por estilo um conjunto de marcas que caracterizam a obra de um autor ou de uma época, é natural, lembrando Gonçalves e Bellodi (2005, p.172), que individualize a arte no tempo e no espaço, sendo responsável também pela diferenciação de autores e obras entre si. De fato, as marcas estilísticas, compreendidas como fatos estilísticos ou como desvios de uma norma, são capazes de causar “estranhamento”, tornando a linguagem um objeto artístico pelo qual se pode caracterizar um autor, uma obra ou uma época.

O século XIX conheceu diversos estudos de estilo ou estilísticos. Alguns autores conceberam o estudo da estilística como complemento da gramática, outros se valeram da análise de figuras da antiga retórica, reduzindo o termo estilo ao que os antigos denominaram de *elocutio* ou exclusivamente ao *ornatus*. Por fim, o estilo compreendeu a análise de pensamento, da técnica, etc de um autor particular.

A partir disso, a estilística e a poética contemporâneas apropriaram-se das análises da velha retórica, que caiu no esquecimento há mais de dois séculos. A linguagem poética aqui é entendida tanto como criação quanto aceitação, ou, ainda, "reelaboração formal de uma matéria lingüística", no pensamento de Dubois citado por Yllera (1979, p. 16), que se manifesta através de um desvio entre língua poética e a língua do quotidiano. O termo retórica marca um conjunto de desvios que por um lado altera o nível de redundância da língua, perceptível ao interlocutor graças a uma marca e por outro se reduz mediante uma invariante. Nesse sentido, ambas as operações se orientam para produzir um efeito estético específico, ou seja, o *ethos*, objetivo essencial da comunicação estética.

Embora os estudos sobre a Retórica de Aristóteles sejam considerados os primeiros esforços para se construir um conhecimento sobre o estilo, a Estilística propriamente dita nasceu no Século XX com os estudos de Charles Bally, sucessor de Saussure na Cátedra de Lingüística da Universidade de Genebra. Partindo da dicotomia saussureana, que opõe *langue* e *parole*, o autor propõe a possibilidade de uma tripla estilística: estudo dos processos expressivos da linguagem geral, de uma língua concreta ou da fala de um indivíduo, isto quer dizer, uma estilística mais abrangente, coletiva ou individual. Bally organiza os seus estudos sobre estilística tendo como concepção os fatos de expressão da linguagem sob o ponto de vista do conteúdo afetivo, ou seja, "a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos de linguagem sobre a sensibilidade" (citado por YLLERA, 1979, p. 18).

De mãos dadas com a Lingüística, o compromisso do que se denominou Estilística Descritiva se resumia a compreender as possibilidades afetivas da Língua enquanto sistema. Assumindo uma natureza positivista, preocupava-se com a emotividade “natural e de uso

comum apresentada pela própria língua, ou seja, as formas estéticas reconhecidas e estereotipadas pelo sistema linguístico”. (MAGALHÃES, 2000, p. 42), deixando de lado a expressão literária.

A segunda modalidade, conhecida como Estilística Estrutural e concebida como um instrumento para uma avaliação objetiva do texto literário, foi desenvolvida por Michael Riffaterre, a partir da fusão entre o Formalismo Russo e o Estruturalismo tcheco. Para possibilitar a imparcialidade do analista, Riffaterre criou a imagem do *arquileitor*, que representaria o leitor médio. Assim, metodologicamente, o investigador deveria examinar “o texto através da ótica do decodificador, mas um decodificador distinto da sua pessoa, numa tentativa óbvia de se livrar de qualquer realidade que não a positivista.” (citado por MAGALHÃES, 2000, p. 43). Esse posicionamento mostra a imaturidade da crítica da época em relação ao conhecimento sobre a leitura e a natureza do texto.

A terceira modalidade, nomeada Estilística Genética, foi apresentada por Spitzer e corresponde à estilística da fala, voltada, no caso, para a análise do texto literário. Essa estilística é denominada genética porque parte do texto, mas pretende chegar ao autor. Spitzer, influenciado por Freud e pela teoria da afetividade da língua, de Bally, compreende “cada fato estilístico como um gesto no sentido psicanalítico, isto é, como algo provido de sentido. Assim, todo fato de estilo passa a ser visto como indício de um estado de alma”. (GONÇALVES E BELLODI, 2005, p. 175).

A sua concepção de estilística parte do princípio de que cada “excitação psíquica”, termos do autor, que se afaste dos hábitos normais da nossa mente, corresponde também na linguagem um desvio do uso normal. Spitzer procura identificar os efeitos de cada estilo individual como uma tendência íntima e pessoal do autor. Dois momentos na explicação literária são apresentados pelo autor: fase indutiva – tem como base a intuição, que possibilita “captar numa obra um ou vários pormenores lingüísticos característicos que vão tornar possível penetrar nela e alcançar a sua visão totalizadora (...); a outra fase é chamada de dedutiva – em que, por meio de dados de toda a espécie, se procura verificar esta hipótese. ” (YLLERA, 1979, p. 23).

Trata-se de uma crítica voltada para um viés psicossocial, observando o fato lingüístico não apenas enquanto sistema, como o fez a estilística de Bally, e ao mesmo tempo não descartando a subjetividade, como preconizava Riffaterre. Spitzer acredita que os usos lingüísticos são um guia fiel e seguro que conduz até a raiz psicológica, que está na origem tanto do impulso lingüístico como da inspiração literária do autor.

Do ponto de vista metodológico, Spitzer assume que o crítico deve “partir do texto, deve lê-lo despreocupadamente e deve deixar-se impressionar por um fato de estilo. O ponto de partida do crítico pode ser um simples detalhe, como, por exemplo, um determinado uso da conjunção causal. O método de Spitzer se desenvolve num processo de vai e vem, indo da obra ao autor e voltando deste para a obra.” (GONÇALVES E BELLODI, 2005, p.175).

Em outras palavras, conhecer um texto literário “significa adentrar no sistema, chegando ao seu núcleo, que nada mais é do que os sentimentos e as emoções do artista” (MAGALHAES, 2000, p. 44). Segundo Spitzer, “A qualquer emoção, ou seja, a qualquer afastamento do estado psíquico normal, corresponde, no campo expressivo, um afastamento do uso linguístico normal, e, em contrapartida, um desvio de linguagem é indício de um estado psíquico anormal” (SPITZER, 1954, p. 60), cabendo ao crítico “chegar ao *etymon* da obra pela compreensão de um dos detalhes (rasgos) linguísticos”. (MAGALHÃES, 2000, p. 44)

Seguidores de Spitzer, mas eliminando o autor do processo de análise, os Alonsos (Dámaso e Amado) propõem uma estilística imanente, ou seja, que se restrinja à análise dos elementos que se encontram dentro do texto.

Do ponto de vista metodológico, os espanhóis atribuem à crítica estilística o status de ciência-arte. Damaso Alonso, poeta, filólogo e lingüista, assim com Spitzer, não acreditam na possibilidade racional de uma única técnica estilística válida para todas as obras. Assegura que, para cada poeta e cada poema, é necessária uma análise diferente. “A estilística não consiste, pois, em estudar todos os elementos do poema, mas em efetuar uma seleção entre eles.” (DÁMASO ALONSO citado por YLLERA, 1979, p. 29). Isso o diferencia de Spitzer, pois esse afirmou que uma obra move-se entre duas intuições: a intuição criadora do autor e a intuição atualizadora do leitor. Além disso, o otimismo exacerbado de Spitzer desaparece em Damaso Alonso. Para ele, a estilística é indagação sincrônica, alheia à história, porque é a análise da obra que é eterna.

Damaso Alonso nos explica ainda que o saber sobre o fenômeno literário pode ser construído em três modos. No primeiro, tem-se o conhecimento do leitor, em que “o prazer a ser usufruído a partir do texto é fundamental. Mesmo o crítico tem de ser, num primeiro momento, um leitor, para compreender a obra e poder interpretá-la.” (GONÇALVES E BELLODI, 2005, p.176)

No segundo momento, o crítico, enquanto crítico, “lê, primeiramente, pelo gosto de ler, mas, em seguida, deve assumir um modo crítico de leitura”, ajudando o leitor na compreensão da obra. (GONÇALVES E BELLODI, 2005, p.176)

No terceiro, o crítico assume o papel do cientista e deve, após as leituras nos graus anteriores, imprimir um caráter científico à leitura, utilizando para tanto um viés metodológico científico. Na leitura de Carmelo Bonet, esta modalidade “não se contenta com sentenciar justificadamente, nem com limitar o exato valor poético da obra estudada em uma prévia escala de classificação (dogmática), nem como cumprir essa operação separadamente com alguns elementos estruturais que se repetem como um padrão: caracteres, diálogo, ação, e assim por diante”, “mas caracteriza-se basicamente pelo exame do estilo do texto”, ou ‘de sua maneira, de seus tiques, de suas singularidades” (BONET, C. 1969, p.173).

Os efeitos afetivos e conceituais, apontados pela teoria de Bally, são revalorizados por Damaso Alonso que acrescenta os efeitos emotivos, embora afasta-se daquele por reivindicar uma estilística literária: a linguagem literária e a linguagem corrente são apenas graus de uma mesma coisa.

E é justamente com o intuito de examinar o estilo do livro *Perto do fogo: trilogia do amor, da terra e da esperança*, de Paulo Marinho, compreendendo como estilo todos os elementos afetivos e emotivos que se destacam na obra, dando-lhe uma identidade própria, sejam eles estruturais, linguísticos ou semânticos.

Sobre a obra, Casaldáliga e Gabriel se pronunciam em missiva enviada a Marinho (2009), como sendo “memória do dia a dia vital e provocação à luta, à esperança(...) referencial muito rico de pessoas, de acontecimentos, de confissões de uma fé sofrida e libertadora.” Do mesmo modo, Ianelli, no prefácio que abre o livro (MARINHO, 2009), se expressa identificando o livro como “sagrada síntese”, em que desespero e esperança se fundem às histórias das pessoas comuns, “Verdadeira lição de compromisso, de insubmissão frente à injustiça, de paixão sob a candeia da vigília”.

Dividido em três partes, “Do amor, sua tarefa e seus labirintos”, com epígrafe de Pedro Casaldáliga; “Da terra, suas raízes e seus frutos”, com epígrafe de Ferreira Gullar; e “Da esperança, sua dor e suas manhãs”, com epígrafe de Adélia Prado, o livro apresenta, no aspecto estrutural, poemas breves, com um máximo de seis a sete estrofes, também curtas, na maioria compostas por versos livres e brancos.

No poema “AmericAmor”, o poeta se apropria de diversos recursos fonológicos. O título do poema já revela um desses fenômenos. A última vogal ‘a’ da palavra ‘américa’ é uma postônica final, considerada fraca. A vogal ‘a’ de ‘amor’ é uma pretônica inicial, considerada mais forte. Acontece aqui a fusão de duas vogais iguais, fenômeno denominado crase, formando um só vocábulo com expressão e conteúdo específicos.

A musicalidade dos seus poemas é devida, mais dos que às rimas e à métrica, ao paralelismo, como podemos ler na primeira estrofe desse poema abaixo:

Sobre a Cordilheira dos Andes
Renasce meu sangue há milhões de anos.
Neste labirinto o sol é meu calendário
Nos mapas que reinvento,
No luto que me golpeia,
Na vida que recolho. (PF, 17)

Como podemos notar, nos três últimos versos se instaura um padrão estrutural sintático definido pela presença de contração entre preposição e artigo, substantivo, pronome relativo e verbo. Essa constância, mesmo com pequenas alterações verificadas na transição da primeira para a terceira pessoa nos versos “Nos mapas que reinvento,/No luto que me golpeia”, confere ao texto uma musicalidade que é reiterada por uma metrificação levemente irregular, considerando que os três versos apresentam métrica variando entre seis e sete sílabas.

Na segunda estrofe, identificamos o uso de fonemas oclusivos / p /, / d / e / t / e fricativos / v / e / f /.

Indago pedras, pássaros e serpentes.
Convoco o vento, o fogo e as águas.
Ouço o transe das flautas primitivas.
Tateio a luz e a fúria da semente nua. (PF, 17)

No primeiro verso “Indago pedras, pássaros e serpentes”, o poeta rememora a composição dos elementos naturais da Cordilheira dos Andes: pedras, pássaros e serpentes. Os fonemas / p /, / d / e / t / demonstram a força e a intensidade desses elementos da natureza. Nos segundo verso “Convoco o vento, o fogo e as águas”, os fonemas / v / e / f / contrapõem o impacto e a explosão dos fonemas anteriores dando fluidez e leveza a outros elementos da natureza: vento, fogo e água. O uso desses fonemas provoca uma sinergia, uma tonalidade musical entre os vocábulos.

Ainda considerando o valor expressivo dos fonemas, na terceira estrofe percebemos a intensidade dos fonemas fricativos / s / e / z /, desvoados e vozeados.

Sonho o sonho de Zumbi no ventre de Maíra.

Soletro liberdade nas asas de um quetzal.
Murmuro a dor de raízes violadas
Nas ruínas de Macchu Picchu e São Miguel. (PF, 17)

Esses fonemas marcam sensações afetivas e emotivas: suavidade e esperança “Sonho o sonho de Zumbi...”; angústia e consternação “Murmuro a dor de raízes violadas / Nas ruínas de Macchu Picchu e São Miguel”.

No primeiro verso da quarta estrofe, “Ameríndia”, percebemos a utilização da supressão de fonemas. Em ‘américa’, ocorre o que chamamos de apócope, queda de fonemas no fim do vocábulo. O fonema / i /, vogal alta, postônica, diante da vogal alta tônica / i / funde-se formando ‘ameríndia’. Essa recurso estilístico retoma de forma expressiva e afetiva o título do poema ‘AmericAmor’.

Na última estrofe, o poeta utiliza metáforas que dialogam com elementos diluídos ao longo dos poemas de sua obra.

Ameríndia
Santa pátria maculada,
Noiva vestida de suor e esplendor
Infância do mundo
AméricAmor (PF, 17)

É possível afirmar que os vocábulos Ameríndia e américAmor, termos metafóricos evidenciados pela expressões “Santa pátria maculada” e “Noiva vestida de suor e esplendor” e “Infância do mundo”, dialogam com personalidades que atuaram de forma efetiva em movimentos sociais, culturais, políticos e literários da América do Sul, sobretudo a Latina: “mães da Praça de Maio” (p. 21), “Frida Khalo” (p. 25), “Hilda Hilst e Clarice Lispector” (p. 35), “Neruda” (p. 47), “Chico Buarque” (p. 72), etc

Uma outra característica dos poemas de Paulo Marinho consiste na utilização das frases nominais, como forma de eternizar no presente as imagens trabalhadas, recurso que, ao mesmo tempo, confere leveza e flexibilidade aos versos, como podemos ler no poema *Chamada dos pássaros exilados* (39):

Fotografias na parede da memória,
Perigosa relíquia.

Amados filhos ausentes no ventre da selva proibida.
Pássaros de asas mutiladas
No calabouço da fumaça
Na Serra das Andorinhas,
No pântano da tortura,
No charco da noite anônima.

Pode passar o tempo que passar,
Eles voam e voltam,
Destemidos, exilados.

Vôo subversivo,
Canto que não se cala.
Pousam, febris, no meu poema,
Na palma da minha mão.

Osvaldão, Dina... todos, todas.
Neste caso, palavras são apenas palavras,
E uma vontade apaixonada de carimbar Justiça
No Bico de mil papagaios,
Nos arquivos do terror e do silêncio,
Nas águas insubmissas do Araguaia,
Nas raízes de um castanheiro secular! (PF, p. 39)

A expressão da realidade pode ser dada através de uma visão estática ou dinâmica da realidade. Os nomes são considerados signos de representação estática, e os verbos, representação dinâmica. Notemos que toda a primeira estrofe é construída sem a utilização de verbos, atribuindo fluidez à leitura. Muitas vezes esse efeito é conseguido com a formação de frases nominais a partir da segmentação da frase mediante o uso de ponto final, como se lê abaixo, no trecho retirado do poema *Dossiê sobre as calçadas*:

Sabem a mística de jovens no cio.
A trama de vampiros noturnos.
O escarro de doentes ocultos.

O bafo de ratos no esgoto.
A baba cósmica de loucos sapientes.
As calçadas sabem e silenciam.

Sabem o murmúrio de bêbados em transe.
A úlcera de agiotas dementes.
A urina de cachorros vagabundos.
O suspiro dos amantes proibidos.
As calçadas sabem e ocultam.

Conhecem o chumbo dos pés humanos.
Por isso, humanas se sentem.

Sabem mais:
Na pele, o toco de cigarro errante – e nada dizem.
A revolta do chiclete mascado e rejeitado.
O abraço de chegada e o beijo de partida.

As construções nominais são frequentes nas descrições impressionistas. Nota-se que esse tipo de construção deixa o poema mais conciso e elegante. Abandona-se a norma estritamente gramatical para atingir um fim expressivo ou estilístico.

É marcante em *Perto do fogo: trilogia do amor, da terra e da esperança* também a presença reiterada da intertextualidade, em suas diversas manifestações. Assim, chamam a atenção do leitor as epígrafes, indicando a filiação estilística do leitor à poética de Pedro Casaldáliga (p.13) e Ferreira Gullar (p. 65), no que diz respeito à natureza engajada de sua poesia, voltada para a denúncia das injustiças contra os menos favorecidos, explorados, silenciados e mortos, com especial destaque para a dominação dos povos da região Norte.

Além das epígrafes, ganham importância as referências indiretas ou diretas que estabelecem pontos de diálogo entre sua poesia e a arte de Adélia Prado (p. 98), Hilda Hilst (p. 101), Chico Buarque de Holanda (72), Kafka (101), Thiago de Mello (p.107), Graciliano Ramos (p.107), Clarice Lispector (35), Rilke (p.35), Manoel de Barros (53), Milton Nascimento (59), Frida Kahlo (p. 25), Ernesto Sabato (p.37) e Bandeira e Drummond (p. 53).

Caracterizam o livro ainda uma sofisticada consciência metalingüística, que se observa em vários momentos, como se lê no poema *O poeta e seu ofício*, abaixo transcrito:

Vigilante, ativo e sereno,
O poeta sabe de seus caminhos
A tarefa de indagar a escuridão.

O poeta avizinha-se
De mistérios, deuses e fantasmas.
Redivivo, cumpre a sina de indagar serpentes
Em labirintos kafkianos.

Quando se reconhece filho do povo,
Calça as sandálias do fogo e seus assuntos.
Defende a palavra fatigada
Contra os estertores do medo.

No texto acima, temos o conceito de literatura como indagação de mistérios, sondagem do invisível ou do indizível, e, no caso específico do livro em análise, vigília contra a injustiça e instrumento de resistência, de luta.

Também é possível depreender o conceito de metalinguagem nos poemas *Terceiro manuscrito*, primeira estrofe, “Errei de tempo verbal, Pecado sem perdão” e *Espólio*, última estrofe, “O desespero e a enorme esperança. - impetuosa luta, sagrada antítese, - ”

Animal errante, fiz silêncio
Quando devia ter gritado,
Errei de tempo verbal,
Pecado sem perdão! (PM, p. 31)

O desespero e a enorme esperança
- impetuosa luta, sagrada antítese, -
Nos olhos intrépidos de Ernesto Sabato. (PM, p. 37)

Como explicitam Ianelli e Casaldáliga já citados, a poética de Paulo Marinho confere voz aos injustiçados e se junta àqueles que lutam pela liberdade. Por isso em suas linhas desfilam mártires como Irmã Doroty Stang, mas também pessoas do povo, como o pioneiro

(p. 85), Joanhina, a retirante (p. 83), andarilhos (p. 79)., Dona Raimunda, quebradeira de coco (p. 73), guerrilheiros do Araguaia (p. 39), dentre outros.

Destacam-se ainda os recursos metafóricos que dão densidade semântica ao texto, como “As sandálias saúdam pedras/Em caminhos desleais” (prosopopéia, p. 23), “Acordes de lua ferida (p. 59), Sapatos lecionando estrelas (prosopopéia, p. 103), “a inveja das cinzas” (prosopopéia, p.19), “gaveta do abismo” (p. 15), cereal de paixão e pedra (p.54), etc.

A estilística literária atende preferencialmente o que a obra tem de criação poética, ou a que o poeta, nesse caso Paulo Marinho, tem de poder criador. Identificamos que esses dois aspectos da criação, autor-obra, encontram-se presentes nesta análise. É importante reforçar aqui que a estilística estuda o sistema expressivo de uma obra ou de um autor. Expressividade não é apenas a estrutura da obra, mas sobretudo o poder sugestivo, emotivo das palavras.

O prazer estético de Paulo Marinho leva-o à criação; sua obra literária fica carregada de expressividade, e a sua descoberta é o objetivo da estilística. Como afirma Amado Alonso citado por Yllera (1979, p. 37) “O melhor estudo estilístico consiste em soprar nessas cinzas de prazer objectividades na obra literária para faz renascer uma chama ansiosa de novas incandescências”.

Paulo Marinho, em sua obra, consegue absorver da língua uma carga afetiva que se infiltra em seus elementos e os transfigura em expressividade e emotividade. Constantemente dialoga com figuras representativas da América, mais intensivamente, da América Latina. Personalidades que fizeram e fazem a história “do Amor, da Terra e da Esperança” desse universo vivo.

Referências Bibliográficas

- BONET, C. *Crítica literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruzo. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
- GONÇALVES, M. T. e BELLODI, Z. C. *Teoria da literatura revisitada*. 2. ed. Petrópolis:Vozes, 2005.
- MAGALHÃES, H. G. D. *Os princípios da Crítica Dinâmica*. Goiânia: Cerne, 2000.
- SPITZER, L. *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Bari, Laterza, 1954.
- YLLERA, Alícia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.